

Yvette Sánchez

Teatro transicional, entre el compromiso y el experimento

El discurso crítico que examina la literatura desde el punto de vista histórico, panorámico o sinóptico, en este caso concreto, la evolución de la escena teatral durante la Transición española, suele correr el peligro de entregarse ineludiblemente a las generalizaciones. Me gustaría presentar el material estudiado prescindiendo en lo posible de listas de nombres y acopio de datos, para no caer en un excesivo y aburrido *namedropping*. Elegiremos un paradigma temático que nos ayude a ilustrar algunas tendencias éticas y estéticas del teatro postfranquista. Y para ver qué posibles constantes, qué reacción modelo y primaria del teatro pueden existir en un cambio de un sistema político totalitario a uno democrático, intentaremos comparar brevemente el caso español con el de Alemania, de Berlín, la ciudad en la que celebramos nuestro simposio.

El panorama del teatro español de la época se muestra tan heterogéneo que difícilmente se puede trazar una evolución lineal de corrientes. El título de mi contribución sugiere cuál es la tendencia básica: ambos escenarios, el político y el teatral, el comprometido y el experimental, manifestaron una influencia mutua, una interacción, pero no un movimiento de progresión del uno hacia el otro. Quizás se podría afirmar que, después de la era de la Transición política, a partir del 82, se nota en las producciones dramáticas cierta despolitización y concentración autorreflexiva, unas ingentes aspiraciones a renovar el montaje escenográfico y la representación teatral, impulso tardío en comparación con los demás géneros literarios y actividades artísticas. El escenario, por ejemplo, se vuelve cada vez más intermedial, gracias a la inclusión de coreografías, partituras musicales, proyecciones fílmicas y juegos luminotécnicos. Además, se busca renovar y elaborar más el vestuario, profesionalizar la técnica escénica, y dignificar la formación de dramaturgos, actores y directores.¹

1 Con la convocatoria de talleres, cursos o seminarios pertinentes.

Dentro de la política cultural del gobierno socialista, tras la victoria del 82, cabía que favoreciera esta tendencia optando por subvencionar el teatro público español de una forma sustancial, por no decir, masiva, a partir de 1983. Ya el gobierno de la UCD había creado el Ministerio de Cultura y aumentado el apoyo a las producciones dramáticas.

César Oliva (Oliva 2002: 257) tiene las cifras de las inversiones estatales en los primeros teatros públicos de la Transición², que se quintuplicaron entre 1982 y 1985. Más tarde, el PP iba aumentando la ayuda a autores españoles vivos y promoviendo una nueva modalidad de apoyo a la dramaturgia, al teatro público, sin embargo, no a las salas alternativas:

1978 (UCD): 325 millones de pesetas

1982 (PSOE): 547 millones de pesetas

1985 (PSOE): 2.887 millones de pesetas

2002 (PP): 5.627.460 euros [al cambio 936.330.559 pts.]³

El PSOE tomó medidas para fomentar el arte dramático, renovar en profundidad la infraestructura de los teatros públicos y convertirlo en artículo de lujo del Estado.

Entre 1983 y 1996, se amplió la profesionalidad en el escenario con una tramoya más digna y espectacular: “la elegancia del espacio vacío, con suelos espléndidos y muy elaborados, fondos intercambiables por modernas y silenciosas maquinarias y, sobre todo, sofisticados vestuarios que en sí mismos eran signos de decoración” (Oliva 2002: 261). Dicho sea de paso, la apertura a tendencias modernizadoras llegadas de teatros nacionales del extranjero corría paralela a la entrada de España en la Comunidad Europea, en 1986.

Pero este nuevo lujo infraestructural y financiero no logró crear escena, una *movida* de dramaturgos sorprendentes e innovadores sino que se cumplió el estereotipo de la estática de lo institucionalizado. Aunque se han inventariado a 140 autores y 40 colectivos⁴ que estrenaron durante el primer periodo de la Transición (1975–82), se suele constatar la ausencia de

2 Ya descentralizados hacia las Autonomías también.

3 Si el PSOE, en 1985, destina 3.000 millones de pesetas, es difícil creer que el PP, 17 años después, sólo gaste 1000 millones. Aunque sólo sea por la inflación, la diferencia parece excesiva. Quizás la cifra ha cogido sólo una de las partidas destinadas al teatro. Con el PSOE desapareció el CNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) en 1994.

4 Cifras calculadas según el inventario sobre la recepción de público y críticos realizado por Manuel Pérez, *El teatro de la Transición política (1975–1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel: Edition Reichenberger, 1998.

dramaturgos, con la consiguiente reducción del teatro de texto. En cambio, cobran protagonismo la autoría colectiva de los grupos que se volcaban en el espectáculo y el teatro de director; los años 80 pertenecían a los directores-estrella, a los grandes montajes de un Adolfo Marsillach o un Albert Boadella. Hoy vuelve a tener importancia el teatro de autor que se va abriendo paso en el mercado editorial, es decir que también se *lee* teatro, gracias a la iniciativa de algunas editoriales, como Fundamentos, La Avispa, Cátedra, Asociación de Autores de Teatro, etcétera, que se ocupan de los autores vivos. El texto dramático autónomo, como género con vida propia, independiente de la representación, vive un auge en los 90. Los dramaturgos escriben como literatos, preocupados por los recursos poéticos de un discurso literario; se esmeran en los diferentes niveles de realidad, en la estructura de lugar y tiempo, etcétera. Por otra parte, los espectáculos en sí tampoco hallan gran eco en los medios de comunicación españoles que, en comparación con los de otros países, les dedican un espacio decreciente (por ejemplo, *Babelia* y *El País*).

Sin embargo, durante la Transición de los años setenta y la bonanza de las subvenciones estatales de los ochenta, apenas destacaba el teatro de texto de autores españoles vivos. No era precisamente una situación de efervescencia teatral, sino más bien de desolación, por lo que se recurría a dramaturgos prestados que debían llenar ese vacío. Entre éstos se hallaban a) los autores exiliados o los que volvían a España (los “retornados”); b) algunos narradores establecidos, que emprendían esporádicas incursiones en el género del teatro y cuyo renombre por sí solo ayudaba a atraer al público; y c) se “consagraban” y “rescataban” los clásicos del siglo XX, Valle-Inclán y García Lorca, por ejemplo, antes censurados por la dictadura franquista.

La escasez de autores corría paralela con la desertión del público, que no acudía a las taquillas y constituía otra de las paradojas respecto al fomento de la actividad teatral por parte del estado. Sobraba dinero, faltaban textos y público. Los altos costes llevarían además a la inflación. Y los empresarios del sector privado, no queriendo correr riesgos, sólo apostaban por las piezas de éxito seguro.

La paradoja rige el teatro de la Transición en otro aspecto más: el proceso relativamente lento de la abolición de la censura⁵ antes tan nociva para el teatro —así la revista *Primer Acto*, fundada en 1959, existía bajo constante amenaza de cierre por su posición de izquierdas— apenas produjo cambios. Una vez desaparecida y contrariamente a lo esperado, no se incrementó la

5 Sólo el símbolo, la parábola y la alegoría ayudaban a evadirla.

presencia de autores españoles en el teatro independiente, que no alcanzó siquiera el 50 % (Oliva 2002: 230); es decir, aquellos que habían luchado por la democracia en el escenario, no se vieron después recompensados por el reconocimiento del público, sino destinados a enfrentarse con las mismas dificultades de estreno, de marginación o a desaparecer. En este sentido, cabe admitir el fracaso de la generación “simbolista” y la alternativa ignoradas o rechazadas por el público habitual.

La evolución transcurre de idéntica forma en territorio berlinés. Dentro de un sistema totalitario e inmediatamente después, el teatro reacciona cobrando una función política, luego se deshace de ésta volviendo sobre sí, pero retardando el impulso y la ruptura, experimentando y, en un paso posterior, abriéndose al exterior.

Hacia el final de la Guerra, el 1º de septiembre de 1944, durante un par de meses, los censores alemanes cerraron los teatros que, después de 1945, se reabrieron, pero sin cambios inmediatos de sistemas, estructuras y formas. La escena se encontraba algo estancada. También les tocaba a los retornados llenar el vacío; vuelven de EE. UU. Brecht, Piscator y Kortner. Las abundantes subvenciones estatales y el *boom* de la construcción de los grandes teatros, especialmente en Berlín, se dará sólo varios años después, a partir de los 60. Tras la muerte de Brecht se congela por “dogmático” su teatro épico, y se produce un empujón estético de renovación (aunque también en tiempo lento), de manera más marcada, a partir del momento crucial de 1968, es decir, más de dos décadas después del cambio de gobierno. La *Schaubühne* de Peter Stein o Peter Zadek de Hamburgo recuerdan estructuras innovadoras de los grupos de teatro catalanes, al establecer los salarios el colectivo de colaboradores, en las reuniones plenarias, o al incluir en los programas también a las mujeres de la limpieza.

Por lo general, el teatro parece ser más bien un medio lento, especialmente si se compara con el cine u otros medios de comunicación, en los que las reacciones se producen instantáneamente. El teatro se toma su tiempo en captar, en encontrar los textos y la estética adecuada y en ser escuchado y comprendido por el público; actúa de una manera retardada.

Los mencionados grupos de teatro “de calle”, de autoría colectiva e improvisación, en la que intervienen las vivencias de los actores y diferentes autores (según el método de Stanislavsky), sobre todo catalanes, como Els Joglars, Els Comediants o La Fura dels Baus, han supuesto para España la afortunada excepción al fracaso mencionado arriba de alternativos y simbolistas. Florecían durante los años de la Transición y llegaron a cobrar más importancia que los teatros públicos y mayor peso internacional, ayudados también por sus frecuentes giras. Recibieron la influencia del

Living Theatre⁶ como uno de varios impulsos de internacionalización que seguirían después. La fiebre experimental de los 80 se nutre de sus impulsos centrados en el espectáculo: efectos de luz, pirotecnia, ritualidad del miedo, la agresividad, la provocación visual, vómitos, sadismo, carnaval, caricatura, elementos del *happening* y del *performance*, baile, estructura fragmentaria; la expresión paraverbal de mímica, gestos, ruidos, música y movimiento supera la verbal.

Es, sin duda, el único ámbito teatral que, por su carga subversiva o laboratorio de experimentación espontánea *underground*, podría asociarse a la Movida madrileña, aquella atmósfera callejera, nocturna, autodidacta, (sub)cultural, anarquista,⁷ de crítica mordaz e ironía, de alucinógenos, de sexo y de *punk*. Sus seguidores más fervientes no se encontraban entre los literatos, sino entre los cineastas, músicos, fotógrafos, pintores y autores de cómics.

Al lado de los grupos experimentales catalanes—Els Joglars, con Albert Boadella a la cabeza, aparecen ya en 1963—bastante parejos, el teatro pasa por una fase pluralista entre 1975 y 1982, de concepciones escénicas muy variadas, sin un empujón colectivo y general, ni una evolución que obedezca a un esquema continuo.

¿Cómo crecieron estos ingredientes sueltos? El realismo, a partir de *Historia de una escalera* (1949) de Buero Vallejo, y más tarde el **neorrealismo**, algo más experimental y menos mimético, con su compromiso político, ético, conviven con el Teatro Nuevo de la “**generación simbolista**”, así llamada por su comportamiento innovador en cuanto a ejercicios de estilo (neologismos, sonoridad, ritmo) y códigos no verbales (técnicos, acústicos, visuales). En las piezas ‘simbolistas’, menos representables que legibles, importa más la expresión que el mensaje, por lo que eran marginales en la cartelera. El público habitual rechazaba el **teatro “alternativo”** de esta “generación puente”, que se sitúa entre el neorrealismo y el simbolismo, influenciada por diversas estéticas escénicas, desde el esperpento y el teatro épico, hasta el absurdo, el teatro de la crueldad y el *happening*⁸ y cuya recepción se quedaba reducida a un círculo de iniciados en salas alternativas.

6 Lo fundó en Nueva York, en 1951, una alumna de Piscator y lo cerraron las autoridades en 1963, por lo que la compañía fue de gira a Europa en los 70. El grupo de pacifistas y anarquistas abogaba por la libertad individual y no separaba el arte de la vida. Ritualizaba la mímica y los gestos excesivos, se concentraba en coros y coreografías. Cultivaba un contacto íntimo con el público.

7 En todo caso, apenas se interesaban por ideologías políticas, más bien querían ignorar el pasado franquista.

8 Los miembros de dicha generación, a caballo entre el realismo y el *underground* transicional, nacieron todos en los años cuarenta: Jerónimo López Mozo (1942), José

A partir de los años 50, surgen los **teatros universitarios**, que no obstante su tendencia al autodidactismo de aficionados, reactivan de manera decisiva el teatro español, en estado de parálisis, y logran mantener cierta autonomía frente a la represión, la censura y la desidia franquistas.

Los **teatros independientes** (o *underground*, según el muy citado estudio de Wellwarth 1978) surgieron después, en el tardofranquismo, rechazando el teatro comercial y tomando el relevo del teatro universitario que, a esas alturas, a su vez, ya se encontraba algo estancado. El clima catalizador del cambio, aunque lento, había de pervivir en la Transición. De esta promoción merece mención aparte Sanchis Sinisterra, aparecido en plena época transicional, quien dio más impulsos innovadores a la escena (y sigue dándolos) que otros dramaturgos del **Nuevo Teatro Español** de los 70, ni realista ni simbolista ni comercial.⁹ El compromiso político y una actitud bohemia, itinerante¹⁰, promovían la creación colectiva de puestas en escena en espacios atípicos o abiertos. Los teatros nacionales desaparecieron en 1978, en su lugar se fundó el Centro Dramático Nacional, con Marsillach. Algunas de las esenciales reformas estéticas, de signo “**neovanguardista**”, ni siquiera llegaron hasta los años noventa, si exceptuamos impulsos sueltos, como los efectos de inmersión de Buero Vallejo.

A grandes rasgos, se acumulan las siguientes etiquetas, al convivir el neorrealismo y el ‘simbolismo’: los teatros universitarios (años 50/60), el Independiente (años 60/70) en la paulatina apertura política, luego el Nuevo Teatro Español o *underground* (años 70/80), y finalmente el Neovanguardismo (años 90).

Para ahorrarnos el obligado repaso de un sinnúmero de textos y autores que documentarían algunos matices éticos y estéticos de este caleidoscopio, optamos por explorar, a modo de paradigma, el tema de la violencia y la forma en que ésta encuentra su espacio en las distintas vertientes teatrales de la Transición.

La representación de la violencia en el escenario (cf. las tragedias griegas) suele partir del concepto catártico, que purga los instintos, desenmascarando nuestros impulsos de agresión. Esta tesis se remonta a la aristotélica de los afectos.¹¹ Siempre han existido en el escenario las *images choques*; basta recordar el teatro jesuita del XVII, en el que unas muñecas manchadas de

Sanchis Sinisterra (1940), Fermín Cabal (1948), José Luis Alonso de Santos (1942), Álvaro del Amo (1942), Lourdes Ortiz (1943), Concha Romero (1945), mientras que Arrabal nació en la década del 30 y Buero, Sastre y Francisco Nieva en la del 20.

9 La etiqueta comercial la reclamaría, sin duda, Antonio Gala.

10 Oliva (2002: 224), comenta este aspecto de una manera plástica hablando de la “estética de la furgoneta”.

11 Del *pathos*, la compasión y el terror o fobia.

sangre fueron descuartizadas por perros.¹² Buñuel y Sartre afirmaron que lo imaginario no debe atarse.

El efecto de la brutalidad escenificada puede servir de válvula de escape de la violencia contenida o funcionar como una bomba que la calienta hasta el reventón.¹³

En el Teatro Independiente de los años 60, Alfonso Sastre es censurado por representar situaciones límite de dolor, violencia, muerte y angustia. La acción es regida por la crueldad, no necesariamente representada en el escenario sino referida verbalmente con gran plasticidad: tortura, asesinatos, peleas por doquier, en variaciones de violencia organizada (terrorismo o mafia italiana) o meros insultos.¹⁴

Hasta cierto grado emparentado con la estética de Sastre, se halla el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, según su manifiesto vanguardista de 1932. De moda a finales de los 60 —su representante en España, Luis Riaza, empieza a publicar en 1968—, se propone la purgación a través de ceremonias de tortura, asesinatos y sangre. Un “tratamiento emotivo de choque” debe liberar al espectador del pensamiento lógico y discursivo y hacer salir el salvajismo oculto, instintivo y verdadero. No es una crueldad que tenga que ver con una violencia física o el mero sadismo impuestos al actor o al espectador, sino con una crueldad incorpórea e impersonal, asentada en el imaginario colectivo, arquetípica. Se cultiva la inmersión del público, sin decorado. Artaud quería “liberar los frenos de la civilización, restaurar la relación natural con el universo espiritual y purgar de toda violencia al público, permitiéndole imaginar imágenes de crimen gratuito y de crueldad.” Presuponía una técnica actoral que codificara “los gestos, las expresiones faciales, las actitudes, los movimientos, las variaciones tonales” y la respiración.¹⁵

El teatro pánico de Fernando Arrabal concilia lo absurdo y lo infantil, lo ingenuo con lo cruel e irónico. En una recurrencia obsesiva de situaciones violentas, sadistas y procaces, combina el humor negro y lo absurdo con el pesimismo existencial; la agresividad y deformación de opresores ocultos

12 Quizás los excesos de sangre, el culto a la sangre sean más vigentes en países católicos (España) que en los protestantes (Alemania, por ejemplo).

13 Como en el caso de los videojuegos que reducen la represión del instinto de matar y entrenan la puntería.

14 He aquí la evocación indirecta de la tortura latente, imaginada por el protagonista de *Prólogo patético* (1949): “¡Que venga la policía y que me lleve; que me peguen por todo el cuerpo, que me peguen las manos ! Yo gritaré : ¡viva la Revolución !, hasta que mi cara no sea más que un pobre despojo sangriento... Entonces lo que quede de mí será otra vez un hombre.” (Sastre 1967, citado en: Ruiz Ramón 1997: 396).

15 Federico Arzeno, “Merde ! el teatro perdido de Artaud”, en: <http://www.lamaquina.deltiempo.com/Artaud/artafede.htm>.

retumba en la desazón de víctimas y seres indefensos. He aquí una acotación de *El cementerio de los automóviles* (1957/59), que ilustra dicha estética de estilización e imágenes inusitadas, como la del hombre prácticamente crucificado en una bicicleta. Aunque varias de sus imágenes de choque cinematográficas hoy causan menos escándalo que en su época, algunas siguen impresionando:

Por la derecha entran LASCA y TIOSIDO. Llevan la bicicleta de la guía; sobre la bicicleta atado va EMANU cubierto de sudor y de sangre; la nuca sobre el centro del manillar, los pies atados sobre el portapaquetes y cada uno de los brazos sobre cada uno de los lados de la guía.¹⁶

Fura dels Baus va mucho más lejos en cuanto a tales imágenes de ritualización y estilización de la violencia, mostrándola en el escenario sin filtro ni miramientos. Fundado en 1979, el grupo opta por el concepto de moda en los años 70, de la creación colectiva y el teatro como rito, como espectáculo-collage: se ritualizan la agresividad, las obsesiones, el miedo, la provocación y la violencia sexual, sadomasoquista, según María-José Ragué-Arias, “antropológica” (Ragué-Arias 1996: 157). Como lema se sugiere que la transgresión parece necesaria para hacer adelantar la Transición. Al escandalizar, provocar y herir la sensibilidad del público, por ejemplo con la violación de una menor de edad que incluye sodomización en la pieza ‘XXX’, La Fura trata de “cuestionar los límites de lo que es aceptable, sin recurrir a juicios morales”.¹⁷ Remito, nuevamente, a un propósito parecido del ámbito alemán, aunque se trate de un ejemplo de teatro de director: el famoso montaje de *Othello* por Peter Zadek del teatro de Hamburgo, que vi allá en 1976, en el que Oteló (Ulrich Wildgruber) tortura y luego degüella brutalmente a Desdemona (Eva Mattes). Todo el espectáculo estridente de Zadek podría haber servido muy bien de fuente de inspiración a la compañía catalana, fundada tres años después.

Ni comparación de esta estética de la violencia con la verbal, de argot urbano algo frívolo, reproducida por Alonso de Santos, quien cultiva un teatro entre independiente y comercial, quizás más naturalista que neorrealista, y testimonial. Con una buena dosis de humorismo o distancia irónica intenta mostrar las lacras de la sociedad, entre ellas la violencia. En *La estanquera de Vallecas*, estrenada en 1981, presenciamos un asalto a la

16 Arrabal (2001: 103). Además: “MILOS le pasa el niño. Se oye cómo el hombre pega al niño, que acaba por callarse.” (Arrabal 2001: 101).

17 http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/misc/newsid_2971000/2971247.stm

estanquera de un barrio humilde, durante el cual los agresores tratan de silenciar a la vieja propietaria con amenazas de navaja y mordaza y, finalmente la acallan con un golpe que hace caer a la anciana sin sentido “[...] desmadejándose sobre las baldosas.) A ver si aflojas ahora el nervio” (Santos 1990: 23). La violencia se muestra física y verbalmente.

También Paloma Pedrero cultiva un discurso más bien neorrealista, coloquial, poco experimental, en sus diálogos de conflictos de género entre parejas, que se expresan en un lenguaje duro y practican una sutil violencia hogareña. Pedrero suele situar la acción en interiores de clase media-alta, mientras que Alonso de Santos se concentra en la calle y los bajos fondos de la ciudad. En *Resguardo personal*, una de las nueve obras en un acto, tituladas *Juegos de noche*, Pedrero nos muestra los resentimientos y el odio, también la violencia, entre un matrimonio separado que se pelea por el derecho de guarda del perro. La esposa arma un repugnante lío que incluye sacrificar al perro en el matadero, como test para desenmascarar cierto comportamiento del cónyuge y quedarse después con el animal. No sólo presenciamos una violencia familiar sublimada, insidiosa, con sus mecanismos de represión, tortura y fascismo privados, sino que ambos se atacan también físicamente, él “la agarra” a ella y le obstruye el paso y ella “se lanza hacia él y lo golpea” (Pedrero 1999: 110–111).

Hay que armarse de paciencia y buscar largamente, como si de una aguja en un pajar se tratase, para dar con un auténtico ejemplo de experimentación verbal, en una fase ya tardía, en las postrimerías de la Transición: al respecto me ha parecido una revelación la lectura de un texto de Yolanda Pallín, *Lista Negra* (estrenada en 1997), cuya versión escrita me parece especialmente sugestiva, en su autonomía de las tablas, ya que su estética fragmentaria de jirones y astillas nos depara el encanto de una lectura de rompecabezas verbal. Se trata de un llamativo experimento de teatro de texto, más llamativo aún que el de *Crave* de Sarah Kane. La joven autora madrileña, perteneciente a la **generación Bradomín**,¹⁸ recupera el valor de la palabra, del lirismo, dentro del mismo ambiente marginalizado de Alonso de Santos, de suburbios, drogas y perdedores. Investiga un medio violento por antonomasia, el de los *skinheads*, los cabezas rapadas de extrema derecha urbana, xenófoba (“dan caza” a extranjeros), organizada según una ideología y disciplina militaristas que, por lo demás, ha ocupado a varios dramaturgos últimamente.¹⁹

18 Llamada así por el premio creado en 1985 (pero ya desaparecido), destinado a autores menores de 30 años.

19 A Miralles, Ortiz de Gondra, Pedrero, Mayorga y al mismo Alonso de Santos.

El texto prescinde por completo de puntuación y de didascalia, no trae ninguna acotación que señalara los personajes o indicara sus nombres. Sólo nos concede una efusión de partículas, trozos, jirones de frases, conglomerados de palabras desnudas. Pero al leerlas, nos damos cuenta perfectamente de quién habla, dónde empiezan sus sintagmas y dónde terminan. La segunda de cinco unidades, monta la escena cruda de dos *skins* que violan a una menor de edad en un parque. El fluir de la consciencia determina los constantes saltos temporales, desde la fase anterior al crimen a la posterior, del tiempo verbal del pretérito o el imperfecto al presente; y del diálogo al discurso indirecto libre.

El poder de los bates por precaución lleváoslos
Nunca se sabe qué podéis encontrar
Sólo somos dos por fin lo dije
Dos fuertes dos sí vamos
Primero le machacamos la cabeza al tipo ese y después
Empiezo yo o prefieres empezar tú me da igual no soy celoso
Era un tío estupendo
Once y media de la noche un día cualquiera
Y mamá en casa
Rapidito que empieza la serie de la tele a esa puta se le van a acabar
Las ganas de follar en un parque ya no pude pararle
No quería parar
Le machacó la cabeza él yo la sujetaba
Era pequeña catorce o quince la muy guarra rubia
Lo primero taparle la boca ten cuidado que no te muerda
[...]
En la tele
Qué opina usted de este nuevo acto vandálico
Algún especialista respondería
Si estamos asistiendo a una espiral de violencia sí
Pero qué has hecho chaval te la has cargado
[...]
El especialista de la tele el estudioso el sociólogo
Seguía hablando
Mi madre veía la tele por dios qué bestias hay que ser
Una bestia para hacer algo así
Anda pásame los pantalones que te los plancho
Y a ver si no te revuelcas por ahí

Un coloquio dos debates tres mesas redondas
Era el año de las mesas redondas
Los padres y los hijos los guapos y los feos la nueva ideología
De qué me estás hablando corta el rollo [...] (Pallín 1999: 47–48)

Este último extracto muestra la ineficiencia de los medios de comunicación, de los foros de discusión intelectualista, frente a las injusticias y atrocidades cometidas por estas agrupaciones ultraderechistas y racistas, y de sus familiares ignorantes. Por medio de un lenguaje directo y coloquial, Pallín señala el camino hacia una escritura abierta, una poética híbrida, entre el neorrealismo, de compromiso ético-social y el neo-vanguardismo, por no decir, una estética postmoderna, la reducción, un enfoque rítmico, y personajes despersonalizados en una disposición multiperspectivista.²⁰

En la escritura teatral reciente, se percibe una mayor experimentación lírica, narrativa, intermedial, por encima de criterios estrictamente comunicativos. Constatamos tal fijación en la lengua con una ritualización y el protagonismo de la palabra. Esta dedicación especial al ámbito verbal la describe así César Oliva: “[...] Se preocupan por la escritura propiamente dicha, que cuidan y pulen con esmero [...]” (Oliva 2002: 321). Y ya no se quiere causar escándalo. Las utopías ideológicas (no sólo las de izquierda) han fracasado. Se ritualiza la palabra en sí. Han desaparecido el compromiso político inmediato, el adoctrinamiento ideológico del espectador o lector. La crítica social es más subjetiva y personal: la sociedad se cuestiona a través de problemas del individuo, de lo privado, de lo cotidiano; prevalecen protagonistas jóvenes, marginados de las grandes ciudades, con diálogos cortos y rápida sucesión de escenas.

La Transición en sí no llegó a depararnos el descubrimiento de piezas sorprendentes. Si el teatro español franquista y postfranquista dejó yermo el género en España—no se dan los grandes nombres que aún sonaban en la primera mitad del siglo XX, como Lorca o Valle—tampoco produjo resultados demasiado inspirados o brillantes, ni cruzó las fronteras nacionales (a Buero Vallejo apenas se le conoce en el área alemana, por ejemplo).

El teatro no morirá. Pero para no hacerlo, tendrá que seguir renovándose. Sobrevivirá frente a los nuevos medios de comunicación, gracias al poder de la palabra, de la lengua quizás algo arcaica, y el momento en vivo, con la representación no virtual sino de carne y hueso. Además, las exigencias

20 Me pregunto si no reciben —a través de la lectura de los cinco monólogos interiores, no tan independientes— un perfil individual muy preciso y concreto, aunque parezcan, a primera vista, anónimos.

en el teatro son, generalmente, menos naturalistas que en el cine. En la mayor libertad de estilización seguirá hallándose el germen de su potencial artístico.

Y nos queda como remedio situar nuestros ojos y nuestras expectativas en una nueva era o generación, que dará con toda seguridad un paso adelante en la incierta y frágil transición del propio género dramático, aunque sabemos también que la Transición es una historia sin fin.

Bibliografía

- Alonso de Santos, José Luis (1990): *La estanquera de Vallecas*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- Arrabal, Fernando (2001): *El cementerio de los automóviles*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Oliva, César (2002): *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Pallín, Yolanda (1999): *Lista negra*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático.
- Pedrero, Paloma (1999): «Resguardo personal». En: Serrano, Virtudes (ed.): *Juegos de noche. Nueve obras en un acto*. Madrid: Cátedra.
- Pérez, Manuel (1998): *El teatro de la Transición política (1975–1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Ragué-Arias, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- Ruiz Ramón, Francisco (1997): *Historia del teatro español Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Sastre, Alfonso (1967): *Prólogo patético*. En: *Obras completas I, Teatro*. Madrid: Aguilar.
- Medina Vicario, Miguel (2003): *Veinticinco años de teatro español (1973–2000)*. Madrid: Fundamentos.
- Wellwarth, George E. (1978): *Spanish Underground Drama*. Madrid: Villalar.
- Arzeno, Federico (2003): “Merde ! el teatro perdido de Artaud”. En: <http://www.lamaquina.deltiempo.com/Artaud/artafede.htm> (13-VI-2004).
- “Londres: La Fura causa ‘escándalo’” (23-IV-2003). En: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2971000/2971247.stm (13-VI-2004).